

KATJA HEITMANN

Bel Composto, Bienséance, Decorum – Konvention, Innovation. die raumkünstlerische Einheit im deutschen Schlossbau als Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs?

Zusammenfassung

Ist die raumdispositorische und raumkünstlerische Ausgestaltung im frühneuzeitlichen Residenzschloss in ihrer Gesamtheit als Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs zu werten? Die Ausstattungspraxis im Alten Reich im 17. und 18. Jahrhundert ist als kompositorische Einheit, aufgrund fehlender Theorien auch innerhalb der Traktatistik der Zeit nicht spezifizierbar. Und während der baukünstlerische Schmuck als der Architektur nachrangiges beziehungsweise verzichtbares Verzierungs-element betrachtet wurde, entstanden innerhalb der Schlossbauten repräsentative und zeichenhafte Ausstattungen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt in einer raumübergreifenden Pracht entfalteten. Mit der Verschmelzung aller die Ausstattung bedingenden Gestaltungselemente wurde ein neues repräsentationsstrategisches Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs kreiert, das besonders vor dem Hintergrund von Tradition und Moderne beziehungsweise Konvention und Innovation den homines novi eine neue Möglichkeit der Distinktion bot.

<1>

Bel Composto, Bienséance, Decorum sind als frühneuzeitliche Charakterisierungen für das Zusammenspiel beziehungsweise das Zusammenwirken der drei Genera Architektur, Kunst, Malerei und Skulptur zunächst nicht mehr als Schlagworte, die wenig über die Vielfältigkeit verraten, die sich hinter der Ausstattungs-, Ausgestaltungs- oder besser noch Gestaltungspraxis im Schlossbau des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts verbirgt. Betrachtet man die Forschungsliteratur, die zum frühneuzeitlichen Schlossbau in den letzten Jahrzehnten erschienen ist, so ist zwar ein deutliches Bemühen erkennbar, die Ausstattung innerhalb von Residenz- Lust- oder Landschlössern transparent zu machen. Allerdings liegt der Fokus hierbei zumeist auf bestimmten Ausstattungselementen und deren Aussagecharakter – allen voran die Bildprogramme in den Schlössern – der als primär und die Ausstattung sowohl künstlerisch als auch zeichenhaft den jeweiligen Raum dominierend angesehen wird. Die weitere raumkünstlerische, immobile und mobile Ausgestaltung bleibt dabei häufig unberücksichtigt, oder sie wird dem Untersuchungsgegenstand unterbeziehungsweise beigeordnet und somit als nachrangig gekennzeichnet. Die Beschränkung

auf ein Ausstattungselement von vielen ist jedoch keinesfalls ausreichend, um Schlossausstattungen in ihrer Gesamtheit und als raumkünstlerische Einheit lesbar und verständlich zu machen, wie es Hans Ottomeyer bereits 1996 formulierte: »In jedem der Räume galt das Prinzip der ›unité‹, der größtmöglichen ästhetischen Einheitlichkeit aller Elemente der Ausstattung. Die Stoffe, die Farbe, die Verwendung der Metalle waren einer rigorosen Vereinheitlichung unterworfen. Dies entsprach den Erwartungen und Konventionen der Repräsentation, die kein Stückwerk zuließen.«¹ Die Ausstattung von frühneuzeitlichen Schlössern kann also nur als Ganzes, als Zusammenwirken der verschiedensten Gestaltungsmerkmale gesehen werden, die jedoch weit über die von Ottomeyer benannten künstlerisch oder kunsthandwerklich ästhetischen und vor allem sichtbaren und haptisch erfahrbaren Dekorationselemente hinausgingen. Um diesen Aspekt transparent zu machen, ist es zunächst notwendig, die Komplexität und die vielfältigen Faktoren, die bei frühneuzeitlicher Schlossausgestaltung in stetem Wechselspiel miteinander stehen, aufzuzeigen, die innerhalb der Forschung bisher nur in Ansätzen erfolgt ist.² Im Anschluss daran sollen die Theoreme an den Gestaltungsmustern von Schloss Heidecksburg in Rudolstadt erörtert werden, um der Frage nach einer raumkünstlerischen Einheit als Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs nachzugehen. *Bel Composto*, *Bienséance* und *Decorum* bilden hierbei als zentrale historische Begrifflichkeiten den Dreh- und Angelpunkt der Untersuchung, da sie am Ehesten geeignet sind, frühneuzeitliche Schlossausstattungen zu charakterisieren.

1. *Bel Composto*, *Bienséance*, *Decorum*

<2>

»*Unire l'architettura colla scultura e pittura.*«³ Mit diesen Worten umschrieb Filippo Baldinucci, der Biograph von Giovanni Lorenzo Bernini, 1682 die Zusammengehörigkeit der drei Hauptgattungen der Kunst Architektur, Skulptur und Malerei, die Bernini zu einem »*Bel Composto*«, einer schönen Komposition, zu vereinen versuchte. Berninis Bestrebungen bestanden darin, innerhalb seiner baukünstlerischen Projekte die Architektur, die Skulptur sowie die Malerei untrennbar zu verschränken, so dass die einzelnen Genres kaum unabhängig voneinander gelesen werden können und gemeinsam sozusagen ein »schönes Ganzes«, eine Einheit, bilden sollten.⁴ Rekurrierend auf Berninis Ambitionen, die architektonischen, skulpturalen sowie malerischen Elemente eines Bauwerks ebenso wie ihre Formen, Farben, Techniken und Materialien in gegenseitiger Wechselwirkung und Bezugnahme zu verstehen, lässt sich dieses Verständnis des künstlerischen Austausches besonders bei der Analyse von innerräumlichen Ausgestaltungen von Herrschaftsbauten bis

ins Detail weiter führen und wie bereits genannt noch weitaus differenzierter sehen. Schlossausstattung umgreift dabei weitaus mehr, als auf den ersten Blick visuell erfahrbar ist und besteht aus einer Komposition vielfältiger Ausstattungselemente und Bedeutungsebenen. Neben ästhetisch-zeichenhaften und ikonographisch-bildhaften Aspekten werden auch die architektonisch-strukturellen und raumdispositorisch-zeremoniellen Grundbedingungen sowie die politischen Ambitionen integriert. Gesellschaftlich bedingte und damit kaum greifbare Phänomene wie Tradition und Innovation, Geschmack und Mode spielen zusätzlich eine nicht unwesentliche Rolle. Jede Raumausstattung muss also als komplexes Zusammenspiel jener genannten Elemente verstanden werden, die auf unterschiedlichen Ebenen funktionieren und sozusagen ›kommunizieren‹, um zu einem ästhetisch einheitlichen Gesamtgefüge zu verschmelzen. Die ästhetische Wirkung selbst als auch der Ausdruck von Magnifizenz, Erhabenheit, Pracht und Dignität, der durch die Ausstattung der einzelnen Räume eines Schlosses, durch den zeremoniell-distributiven Raumverbund wie auch durch das architektonische Erscheinungsbild des Schlosses und nicht zuletzt mitsamt dem Schlossareal als raumkünstlerisches Gesamtkonzept in der Frühen Neuzeit zeichnerhaft veranschaulicht wurden, lässt sich aufgrund ihrer Komplexität kaum auf eine einfache Formel reduzieren. Wollte man die einzelnen Elemente und Faktoren kategorisieren, die die Schlossausgestaltung bedingen, so stellen die nachfolgend aufgeführten Bedeutungsebenen einen ersten und durchaus erweiterbaren Versuch dar, die wesentlichen Aspekte, die eine Schlossausstattung zur Einheit werden lassen, zumindest benennbar und damit transparent zu machen. So umgreift der Kategorisierungsversuch mehrere Gestaltungsfaktoren und ist als Analyseinstrument im Prinzip auf jeden Schlossbau anwendbar:

1. raumdispositorische Ebene
2. Architektonisch-strukturierende Ebene
3. Ästhetisch-zeichnerhafte Ebene
4. Ikonographisch-bildhafte Ebene
5. (Raum)Soziologische Ebene
6. Gesellschaftlich-politische Ebene
7. Gesellschaftlich-ästhetische Ebene

Mit Hilfe dieser Kategorisierung kann gezeigt werden, dass innerhalb der Schlossausstattung ein Wechselspiel vielschichtiger Faktoren vorherrscht, die auf unterschiedlichen Ebenen miteinander korrespondieren, kommunizieren und zu einer Gesamtheit verbunden werden, für die es bisher noch keinen pointierten Charakterisierungsansatz gibt. Der Versuch, von einer raumkünstlerischen Einheit zu sprechen, nimmt zumindest dem immer wieder gern bemühten Gesamtkunstwerksgedanken jeglichen Boden, der als Konstrukt des 19.

Jahrhunderts aus einem vollkommen anderen historisch-politischen Kontext stammend häufig unreflektiert auf die frühneuzeitliche Schlossausstattung übertragen wird.⁵ Mit dem Verständnis frühneuzeitlicher Gestaltungsprinzipien im und am Schlossbau hat das Gesamtkunstwerk nichts gemein, allerdings zeigt sich durch die immer wieder bemühte Verwendung dieser Bezeichnung deutlich die Hilflosigkeit und Sprachlosigkeit, die mit der Erfassung von raumkünstlerischer Schlossausstattung besonders des 18. Jahrhunderts einhergeht. Nicht zuletzt hängt dies auch mit einer fehlenden zeitgenössischen Begrifflichkeit zusammen, durch die die Ausstattungsproblematik annähernd charakterisiert werden könnte. So sucht man innerhalb der frühneuzeitlichen Architekturtheorie auch vergeblich nach einer Bezeichnung, ja sogar einer expliziten Theorie, die die Komplexität und Bedeutung von baukünstlerischer Pracht auch vor dem Hintergrund der höfischen Lebenswelt aus heutiger Sicht tatsächlich greifbar und nachvollziehbar werden lässt.⁶ Die zeitgemäßen Begrifflichkeiten wie »Bel Composto« und »Bienséance« drücken einerseits die schöne Komposition, das Vereinen oder besser noch das Einen von architektonischen, malerischen und skulpturalen Elementen aus, andererseits sind sie baulich-dekorativer Ausdruck des Wohn- und Lebensgefühls einer bestimmten sozialen Gruppe, der Pariser Finanzaristokratie des 17. und 18. Jahrhunderts.⁷ Insgesamt greifen sie aber zu kurz. Der von Hans Ottomeyer im Eingangszitat bemühte Rückgriff auf die antike Baulehre Vitruvs und der darin verankerte recht abstrakte Decorumstopos zur Charakterisierung von Schlossausstattung ist im Prinzip bisher die einzige Möglichkeit, die frühneuzeitlichen Gestaltungsprinzipien zumindest ansatzweise in ihrer Verschmelzung transparent zu machen. Vitruv hat mit seinen grundlegenden bautheoretischen Gedanken und vor allem durch seine die Baukunst der nachfolgenden Jahrhunderte prägenden Schlüsselbegriffe »firmitas«, »utilitas«, »venustas« die Grundprinzipien der Baulehre vor dem gesamtgesellschaftlichen Hintergrund der Zeit kategorisiert und sie in verschränkter Form unter dem Topos »*Decorum*« subsummiert.⁸ Trotz der im Verlauf der Jahrhunderte sich wandelnden Bezeichnungen, behält *Decorum* dennoch als Summe aller bei der Baukunst beteiligten Faktoren seinen inhaltlichen Sinn, wie es Alste Horn-Oncken bereits 1967 formulierte: »*Bellezza und ornamento, decoro, convenevolezza, beauté und bienséance*, »Zier«: überblickt man die mannigfach schillernden Wiedergaben, welche die Interpretation im Laufe der Jahrhunderte für Vitruvs *decor* gefunden hat, so zerlegt sich der Wortsinn in ein »Angemessenes« hinsichtlich bestimmter Normen, in das »Schöne«, das vor allem in den Zahlgesetzen Ausdruck findet, und in dem Schmuck, als Teil des »Schönen«, welches wiederum dem »Angemessenen« genügen muss. Es sind Vorstellungen, die ineinander gleiten, und in denen Vitruvs Trennung der Begriffe weitgehend aufgehoben werden kann.«⁹ So muss sich also die Gesamtheit und das Zusammenspiel aller baulichen und ornamentalen aber auch ästhetischen und

gesellschaftlich normierten Elemente eines herrschaftlichen Gebäudes zueinander »schicken, um eine Einheit zu evozieren«.¹⁰ Somit wird deutlich, dass egal, welche Begrifflichkeit man wählt, die Gestaltungsmodi immer vor dem gesellschaftlichen System der jeweiligen Zeit zu sehen sind, durch das sowohl in politischer, sozialer, ethischer aber auch ästhetischer und kultureller Hinsicht Normen aufgestellt werden, die nicht in jedem Fall spezifizierbar sind aber dennoch als schicklich und angemessen angesehen werden. Diese Normen stehen hier in direktem Zusammenhang mit der repräsentativen Bau- und Ausstattungskunst der Landesfürsten im 18. Jahrhundert, die als Urheber und Vertreter dieser Regularien das gesellschaftliche System und deren Ordnungskriterien verkörpern, was seinen Ausdruck innerhalb der Schlossbaukunst findet. Auf der Grundlage dieses theoretischen Einstiegs ist nun danach zu fragen, auf welche Weise die intendierte raumkünstlerische Einheit im deutschen Schlossbau tatsächlich auch als Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs fungieren kann?

2. Raumkünstlerische Ausstattung der Bel Etage von Schloss Heidecksburg in Rudolstadt

<3>

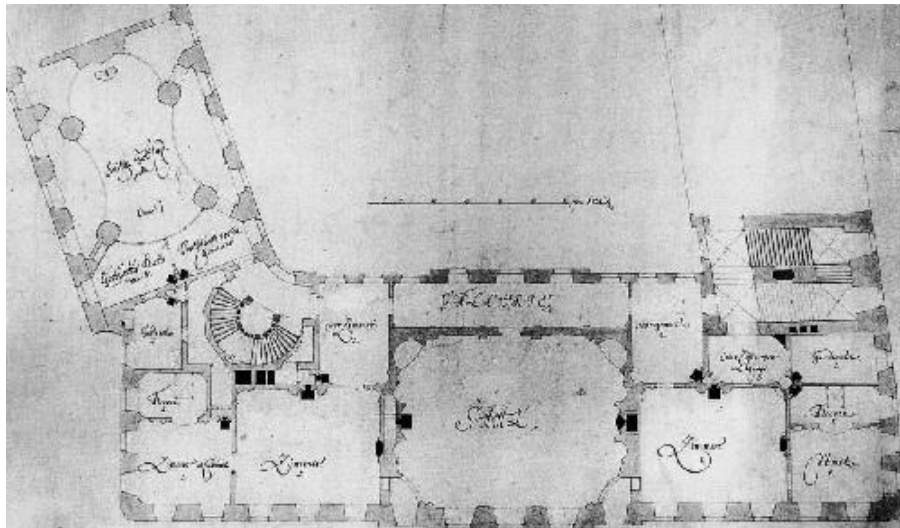
Schloss Heidecksburg und die Schwarzburg-Rudolstädter Fürstenfamilie eignen sich sowohl in baukünstlerischer als auch in politischer Hinsicht für die nachfolgende Analyse, da sie trotz ihrer Mindermächtigkeit eine exzeptionelle und beispiellose Ausstattungskunst realisierten. Die Schwarzburg-Rudolstädter Dynastie war ein altherwürdiges Grafengeschlecht, dessen Wurzeln bis ins frühe Mittelalter zurückreichten, und durch die im 14. Jahrhundert erworbene Königswürde zumindest einige Monate an der Spitze der Adelsgesellschaft im 14. Jahrhundert standen.¹¹ Im 17. und 18. Jahrhundert spielten sie im politischen Mächteverhältnis des Alten Reiches jedoch keine einflussreiche Rolle sondern waren trotz ihrer ambitionierten Heiratspolitik und ihrer daraus resultierenden Verwandtschaftsbeziehungen mit den ernestinischen und sächsischen Nachbarn politisch absolut unbedeutend.¹² Auch mit der Erhebung in den Fürstenstand 1710 erfolgte nicht gleichzeitig der erhoffte Prestigegewinn. Vielmehr wurden sie von den Standesgenossen nicht als gleichberechtigt wahrgenommen. Ihr Reichsfürstenstatus wurde im Gegenteil nicht akzeptiert und dessen Legitimität sogar offen durch ihre Lehnsherren angefeindet, was sich in der Verweigerung von Sitz und Stimme im Reichsfürstenrat bis 1754 niederschlug. Insofern mag es nicht verwundern, dass die fürstliche Familie nach Distinktionsmöglichkeiten suchte, die ihnen einerseits die nötige Anerkennung der hochadligen Gesellschaft sichern konnte, sie aber andererseits gleichzeitig von ihren Standesgenossen abgrenzte, sie sogar womöglich über diese erhob. Die Ausgestaltung der Bel Etage von Schloss Heidecksburg

unterstreicht durch die Synthese von Tradition und Moderne beziehungsweise Konvention und Innovation noch heute anschaulich deren Herrschaftsanspruch. Die Ausstattungspraxis und die exzeptionellen Distributionsmodi und ornamentalen Gestaltungsmittel sind in ihrer Gesamtheit bisher als singulär für das 18. Jahrhundert anzusehen. Der durch Brand zerstörte Westflügel von Schloss Heidecksburg wurde ab 1735 basierend auf den tradierten Ausstattungsprinzipien aber mit zeitgemäßen Distributions- und Dekorationsmustern als Corps de logis neu auf- und ausgebaut.¹³ (Abb. 1)



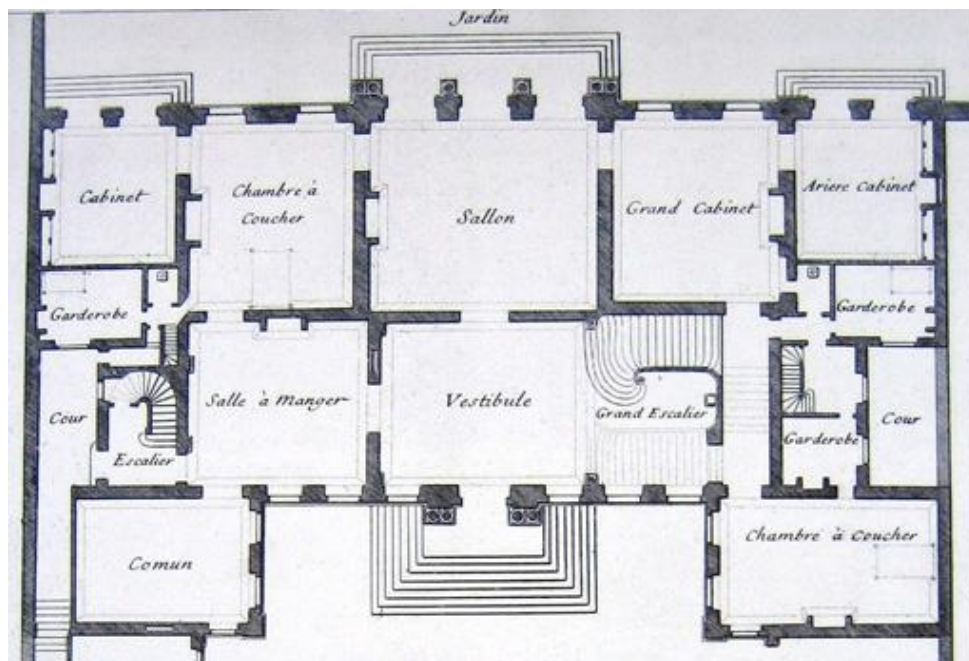
1. Schloss Heidecksburg in Rudolstadt, Westflügel (Corps de logis), Hofansicht

Der neue Schlossflügel erhielt in der Bel Etage mit einem »Appartement de Parade« für offizielle Anlässe und einem gesellschaftlich nutzbaren »Appartement de Société«, dem raumdispositorisch das Zentrum des Flügels bildenden Saal sowie der vorgelagerten »Kommunikationsgalerie« eine angemessene aber vor allem auch eine französisch geprägte und für ein Residenzschloss im Alten Reich recht ungewöhnliche Raumaufteilung (Abb. 2).



2. Schloss Heidecksburg, Corps de logis, Grundriss des zweiten Obergeschosses (Bel Etage), Entwurf von Gottfried Heinrich Krohne, 1743

Die Rudolstädter Fürstenfamilie wich also bereits bei der Raumdistribution und teilweise auch -funktion vom konventionellen Schema ab und orientierte sich hinsichtlich der räumlichen Gruppierung an Grundrisslösungen, die den französischen Landschlössern – Maison de Plaisance – oder den Stadtpalais der Pariser Adligen – Hôtel particuliers – entlehnt waren und damit in keiner Weise dem Appartementkanon der deutschen Residenzschlösser entsprachen – auch wenn die für den Zeremonialverkehr notwendige Raumfolge im Prinzip bewahrt blieb.¹⁴ Äußerst ungewöhnlich ist darüber hinaus die Einrichtung eines ausschließlich für Staatsanlässe sowie als Logis für hochrangige Gäste nutzbaren stadtseitig gelegenen Paradeappartements in einem kurfürstlichen Residenzschloss, da die Schwarzburg-Rudolstädter Fürsten üblicherweise keinen hochadligen Besuch erwarten konnten. Das auf der gegenüberliegenden Seite des Saals angelegte Appartement de Société hingegen, das in unmittelbarer Nähe zur letztlich nicht realisierten Hofkirche verortet gewesen wäre, war eher zum gesellschaftlichen Gebrauch vorgesehen. Ähnlich wie das Paradeappartement war eine gesellschaftlich genutzte Raumfolge als direktes Pendant zu den Staatsräumen generell im deutschen Schlossbau und umso mehr im kurfürstlichen Residenzbau keineswegs üblich.¹⁵ Hieran zeigt sich deutlich die Orientierung an den französischen Gepflogenheiten der Zeit: In den Pariser Hôtel particuliers gehörten die genannten Appartementtypen zum Standard.¹⁶ Auch hinsichtlich der raumdispositorischen Lösungen orientierte sich der Rudolstädter Hof an französischen Mustern, wie das Vergleichsbeispiel des Pariser Hôtel Désmarées verdeutlicht (Abb. 3).



3. Hôtel Désmarées in Paris, Erdgeschoss

Die gruppierte Anordnung der Appartements um den zentralen Saal und die Galerie unter Vermeidung von zusätzlichen Dégagements erlaubte durch die vielfältigen gangbaren Möglichkeiten ein Höchstmaß an Bequemlichkeit, an Commodité. Die Adaption dieser Raumlösung ist zwar bereits im frühen 18. Jahrhundert für die Lustschlossbauten in den deutschen Territorien nachweisbar, eine Übertragung auf die Bel Etage eines Residenzschlosses ist jedoch singulär.

Bereits bei der raumdispositorischen Realisierung wurden also französische Muster transferiert, unter teilweiser Berücksichtigung unerlässlicher zeremonieller Konventionen der deutschen Höfe.

<4>

Diese interessante Kombination von Moderne und Tradition lässt sich auch auf die gesamte Ausgestaltung der Bel Etage übertragen und wird besonders am zentralen Saal deutlich, der in der relativ kurzen Zeit von etwa sieben Jahren ausgestattet wurde (Abb. 4).



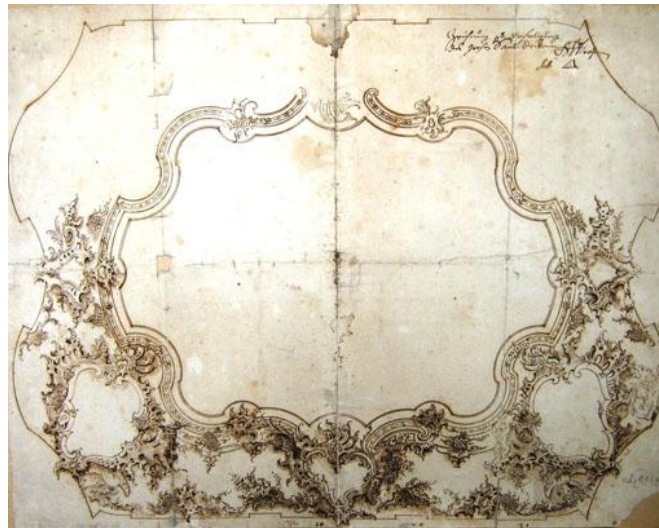
4. Schloss Heidecksburg, Corps de logis, Bel Etage, Hauptsaal

Der Hauptsaal des Corps de logis ist ein interessantes Beispiel für raumkünstlerische Einheit, da er hinsichtlich seiner Positionierung und Funktion, seiner Raumform als auch seiner künstlerischen Dekoration und Zeichenhaftigkeit eine Gesamtkomposition darstellt. Formen, Farben, Materialien und Techniken werden im gesamten Raum auf unterschiedliche Arten wiederholt, nehmen aufeinander Bezug, korrespondieren miteinander und stehen so in einer passiven Interaktion. Künstlerische Adaptionen beschränken sich nicht auf die um die Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Dekorationsmodi, sondern das Spektrum an Ausstattungsmöglichkeiten auch früherer Jahrzehnte wurde ausgeschöpft. Die nachfolgenden Ausführungen zur Innenraumgestaltung sollen die daraus resultierende Einheit verdeutlichen und sie als distinktives Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs der kleinfürstlichen Schwarzburg-Rudolstädter Dynastie charakterisieren.

2.1 Der Rudolstädter Hauptsaal: Raumform – Marmorierung – Ornamentik – Bildprogramm

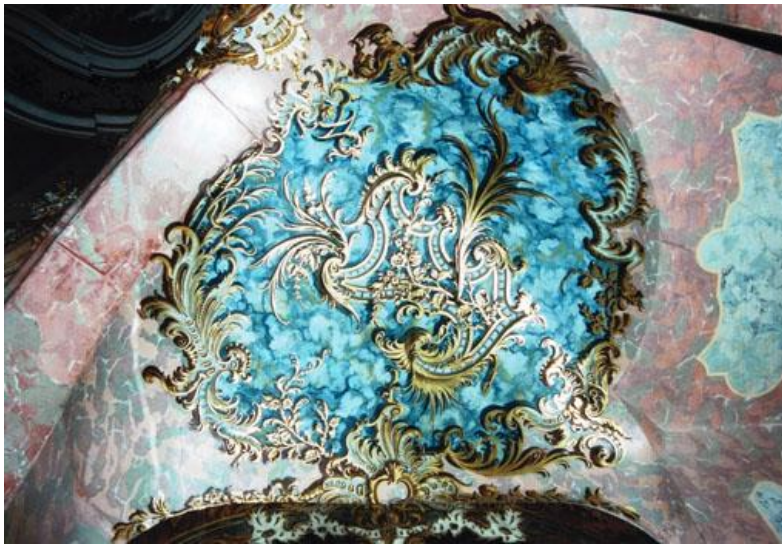
<5>

Bereits die Form des Rudolstädter Hauptsaals ist mehr als ungewöhnlich und wird dominiert durch die konvex-konkav gestalteten Wandflächen, die auf diese Weise eine Bewegung im Raum vorspiegeln. Das Motiv der Kurvierung wird im gesamten Saal konsequent wiederholt: So erhält die Grundrissform ihr gegenläufiges Pendant im Plafondrahmen des Deckenstucks und wird erneut im geschwungenen Musikbalkon aufgegriffen (Abb. 5, vgl. Abb. 2, 4).



5. Gottfried Heinrich Krohne, Entwurf des Deckenplafonds für den Hauptsaal von Schloss Heidecksburg (1743)

Eine zusätzliche Belebung erfährt diese Raumstruktur durch die rundbogigen Nischen, Logen und Arkaden aber auch durch die farbenfrohe Stuckmarmorierung. Die eingefügten Kurvierungen bilden neben der horizontalen und vertikalen Gliederung der Wände eine zusätzliche Strukturierungsmöglichkeit, bei der die Ein- und Ausschwünge vor allem die Mitten der Schmalseiten sowie die Ecksituationen betonen. Trotz seiner bewegten Raumform ist der Saal jedoch in jeder Hinsicht – horizontal und vertikal – streng symmetrisch und proportioniert gegliedert. Trotz des Verzichts auf das Hoheitsmotiv der Säulenordnung wird nicht vom konventionellen Gliederungsschema und damit dem architektonischen Grundgerüst mit schmalen Pilastern abgewichen, das dem bewegten Raum zudem als eine gewisse Stabilisierungskonstante dient. Die einzigen asymmetrischen Merkmale im Saal sind die stuckierten und geschnitzten vegetabilen, phantastischen Elemente, die zum Teil vergoldet und bemalt ein belebtes Eigenleben entwickeln und so die kurvierte Lebendigkeit der Raumform unterstützen (Abb. 5).



6 Schloss Heidecksburg, Corps de logis, Bel Etage, Hauptsaal, Rocaille im Scheitel der Arkade

Auch verleiht die außerordentliche Vielfarbigkeit dem Raum sowohl Bewegtheit als auch Struktur. Auf eine für die Mitte des 18. Jahrhunderts gängigere Ausstattungspraxis mit flächig angelegten und französisch empfundenen Boiserien, wie sie beispielsweise durch den Saal in der markgräflichen Residenz Ansbach in vergleichsweise strenger Form veranschaulicht wird, wurde im Rudolstädter Saal letztlich verzichtet – obwohl es Überlegungen und erste Entwürfe dafür gab¹⁷ (Abb. 7).



8. Residenzschloss Ansbach, Corps de logis, Bel Etage, Hauptsaal

Auch die farbliche Ausgestaltung des Saals, für die Mitte des 18. Jahrhunderts eher ein gedämpftes Weiß mit gelegentlichen Marmorierungen ähnlich dem Ansbacher Saal präferiert wurde, weicht im Rudolstädter Saal von den vorherrschenden Ausstattungsmustern ab. Das

Farbspektrum reicht von Rot- über Gelb- bis hin zu unterschiedlichen Blau- und Grautönungen, die sich innerhalb der Wandflächen und Nischen aber auch der Farbgebung der Decke sowie aller Gemälde wiederfinden lassen. Darüber hinaus wird durch die Materialillusion zudem die Verwendung von zahlreichen verschiedenen Marmorarten und damit eine verschwenderische Pracht und Kostbarkeit vorgespiegelt. Aber auch der Stuckmarmor hat hier sowohl raumgliedernde als auch raumverbindende Funktion, da er nicht nur die großen Flächen schmückt, sondern auch akzentuierend bei architektonischen Details wie den Pilastern, Gesimsen oder Türrahmen eingesetzt wird. Assoziationen an die marmornen Ausstattungen italienischer Palazzi des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind nicht von der Hand zu weisen. Bemerkenswert ist darüber hinaus auch die in unterschiedlichen Ausformulierungen realisierte stuckierte, gemalte oder geschnitzte Ornamentik, die ausgehend von der französischen Dekorkunst »neu inventirtes«, aus der Muschelform der Rocaille erwachsenes Formenvokabular kreiert, das im gesamten Saal in unterschiedlichen Plastizitätsgraden und Größen Verwendung findet und in gegenseitiger Wechselbeziehung und Verflechtung steht.

3. Kommunikation sozialen Aufstiegs durch die Einheit der Künste

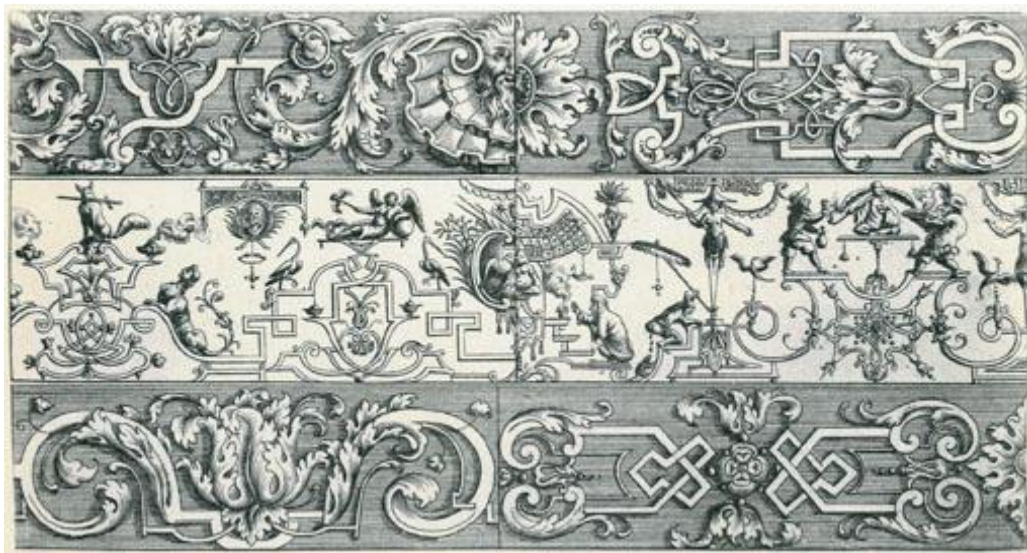
<6>

Hinsichtlich der Ausgestaltung des Saals wurde in Rudolstadt also ein neuer Weg beschritten, der im Zusammenspiel von konkav-konvexer Raumform, vielfarbiger und variantenreicher Marmorierung sowie phantasiereichen Dekorationsformen und deren gradueller plastischer Abstufungen eine raumumfassende Einheitlichkeit hervorbringt, die durch die architektonische Grundstruktur, die sich auch in der ehemaligen Axialgliederung des Fußbodens wiederfand, sozusagen »gebändigt« wird. Diese Kombination von traditionellen Gliederungsprinzipien, zeitgemäßen Gestaltungsmodi sowie unkonventionellem Raumverständnis und konsequenter Wechselwirkung der Einzelelemente ist in dieser Form für die Mitte des 18. Jahrhunderts bisher in keinem anderen Residenzschloss im Alten Reich zu belegen. Diese innovative Raumkunst schloss zudem neben den angeführten Kriterien ebenfalls die nicht visuell erfahrbare Akustik mit ein, da die wellenförmige Grundstruktur des Raumes den Schall verbesserte, so »daß die Music mit besonderer Annehmlichkeit sich nachmahls wird hören lassen.«¹⁸ Zusätzlich konnte durch die zahlreichen Wandleuchten und die beiden großen Kristalllüster ein vielfältiges Licht- und Schattenspiel die abwechslungsreichen Farbkombinationen sowie die vegetabilen und phantastisch-grotesken Reliefs oder plastischen Ornamente und Skulpturen die Belebtheit des Saals noch um ein Vielfaches vermehrt werden.

Auch durch die bildkünstlerische Ausstattung ist der Saal der Höhepunkt des gesamten Schlossflügels und vereinigt die offizielle aber gleichzeitig auch die festliche Funktion der Bel Etage. So wird mit den Schäferdarstellungen neben den Türen, den Jahreszeiten an der Fensterseite, den sieben freien Künsten in den Logen und den Kostümdarstellungen an den Tapetentüren der festlich-musische Charakter betont. Die zeichenhafte Demonstration der fürstlichen Landesherrschaft, die in der gesamten Bel Etage eher zurückhaltend eingefügt und keineswegs raumbestimmend ist, erfährt im Saal zwar eine deutlichere aber dennoch keineswegs prominente Akzentuierung. Die Zeichensetzung konzentriert sich hier auf die Schmalseiten und lenkt darüber hinaus den Blick des Betrachters zur Decke (vgl. Abb. 8). Die Kardinaltugenden rahmen die jeweiligen Wappen des Fürsten und der Fürstin, während die Rundbogengemälde mit der Darstellung der guten weisen Regierung zu den oberhalb davon eingefügten Stuckmonogrammen des um 1750 regierenden Fürstenpaares sowie den verstorbenen Eltern des Landesherrn überleiten. Den ikonographischen Höhepunkt bildet die Götterversammlung im Deckenfresko, die in diesem Zusammenhang durch die erfolgreiche Erlangung von Sitz und Stimme im Reichsfürstenrat als Visualisierung des gleichberechtigten Status' des Rudolstädter Fürstenhauses gegenüber den Standesgenossen gedeutet werden kann. Porträts der fürstlichen Familie befinden sich nur an versteckter und kaum erkennbarer Stelle in den oberen Nischen innerhalb der Künstendarstellungen. Von einem dominierenden herrschaftslegitimierenden und auf die ruhmreiche Dynastie bezogenen Bildprogramm kann im Saal kaum gesprochen werden. Vielmehr wird hier ausschließlich die erreichte Fürstenwürde vor Augen geführt, ein Verweis auf die altehrwürdige Ahnenlinie erfolgt nicht. Zudem tritt die bildliche Ausstattung weit hinter die künstlerische und kunsthandwerklich exzellente Ausführung der übrigen Gestaltungselemente zurück, wird aber dennoch nicht gänzlich aufgegeben. Die tradierte bildkünstlerische Zeichenhaftigkeit wird hier mit äußerst modernem Farb-, Formen-, Material- und Gestaltungsvokabular kombiniert. Und die Komposition von Konvention und Innovation, Tradition und Moderne zu einer raumüberspannenden Einheit ist ein neuartiges Distinktionsmerkmal in der Mitte des 18. Jahrhunderts und wird auf diese Weise zu einem deutlichen Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs dieser homines novi, der neuen Fürsten.

Die Neuartigkeit dieser Raumkunst erschwert auch die Suche nach Vorbildern oder Vergleichen für eine derartige Prachtentfaltung im frühneuzeitlichen Schlossbau. Auftraggeber und Baumeisterorientierten sich eben nicht in jeder Hinsicht an den üblichen Ausgestaltungsmodi der Zeit sondern beschränkten sich durch die Kombination vielfältiger Gestaltungsmuster neue Wege. So verbanden sie zum Beispiel die architektonischen Oval- und Kreisformen von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und Johann Lukas

von Hildebrandt (1668–1745) oder die runden Raumformen französischer Maison de plaisance mit der Vielfarbigkeit italienischer Paläste oder italienischen Gartensälen.¹⁹ Einzig die Ornamentik, die häufig mit Cuvilliés Stichfolgen in Verbindung gebracht wird, scheint zeitgemäß zu sein, weist bei genauerer Betrachtung indes auch Reminiszenzen an die Grotteskenentwürfe des französischen Künstler, Zeichners und Kupferstechers Jean Bérain (1640–1711) der Jahrhundertwende auf, die durch deutsche Kupferstecher wie beispielsweise Paul Decker d. Ä. (1677–1713) mit dem deutschen Bandwerk kombiniert und in Stichvorlagen verbreitet wurden.²⁰ (Abb. 8)



9. Paul Decker d. Ä.: Ornamentale Vorlagen, Kupferstich (vor 1713)

Führt man sich den Saal in seiner Gesamtheit und in seiner Einheit vor Augen, so ist der fränkische oder süddeutsche Sakralbau die am nächsten liegende Assoziation, wie sich anhand der so genannten Asamkirche St. Johann Nepomuk in München oder der Würzburger Hofkirche veranschaulichen lässt.



9 Würzburger Residenz, Hofkirche (Weihe 1743)

Ein sakral anmutender Festsaal in einem unbedeutenden thüringischen Residenzschloss, der erst in Ergänzung mit Musik, Beleuchtung und der Belegung durch die Hofgesellschaft seine höchste Vollendung und Einheit fand? Und zudem nicht isoliert, sondern im Raumverbund mit der vorgelagerten Galerie und den spiegelsymmetrisch angeordneten Appartements zu sehen ist, die ebenfalls auf ihre Weise ungewöhnliche Raumschöpfungen der Zeit darstellen, wie eingangs angeführt.

Es bleiben sicher noch viele Fragen offen, aber dennoch kann vielleicht festgehalten werden, dass die raumkünstlerische Einheit im Saal sowie übergreifend in der gesamten Bel Etage durch die Verschmelzung von Konvention und Innovation mittels der ungewöhnlichen motivischen Kombination von Distribution, Funktion, Form, Dekoration, Akustik, Beleuchtung, Mode, Geschmack, Ästhetik, etc. als ein deutliches Distinktionsmerkmal und offensichtliches Kommunikationsinstrument des sozialen Aufstiegs besonders vor dem politisch-gesellschaftlichen Hintergrund der Schwarzburg-Rudolstädter Fürstenfamilie und deren Prestigekampf zu werten ist. Allerdings ist darüber hinaus auch zu fragen, an wen sich diese Ausstattung richtete, wem diese raumkünstlerische Einheit kommuniziert wurde, und wer aus den hochadligen Herrscherhäusern diese außergewöhnliche Prachtentfaltung tatsächlich rezipierte, da außer der engeren Verwandtschaft und ausschließlich nicht regierende Mitglieder zumeist ebenfalls unbedeutender Grafen- und Fürstenhäuser kein adliger

Standesgenosse diese prächtige Raumkunst gesehen und wahrgenommen hat – wenn sogar der herzogliche Schwiegervater von Sachsen-Weimar-Eisenach dem Schwarzburger Rudolstädter Residenzschloss aufgrund des Ranggefälles und des damit zu befürchtenden Prestigeverlustes keinen Besuch abstattete?²¹

Bildnachweis

Abb. 1: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 2: Aufnahme der Verfasserin – Thüringer Landesmuseum Heidecksburg (TLMH) BZ 71.

Abb. 3: aus: Jean Mariette: *L'Architecture Française, ou Recueil Des Plans, Elevations, Coupes Et Profils Des Eglises, Palais, Hôtels & Maisons particulieres de Paris, & des Chasteaux & Maisons de Campagne ou de Plaisance des Environs, & de plusieurs autres Endroits De France, Batis nouvellement par les plus habils Architectes. et les vés & mesurés exactement sur les lieux.* Paris 1727, 3 Bde (Nachdruck Paris und Brüssel 1927–1929), Bd. 1, Tafel 108.

Abb. 4: aus Facharbeitskreis Gärten und Schlösser in Deutschland (Hrsg.): *Raumkunst – Kunstraum: Innenräume als Kunstwerke – entdeckt in Schlössern, Burgen und Klöstern in Deutschland.* Regensburg 2005, S. 238.

Abb. 5: Aufnahme der Verfasserin – TLMH BZ 29.

Abb. 6: Aufnahme der Verfasserin.

Abb. 7: aus: Josef Maier: *Residenzschloss Ansbach. Gestalt und Ausstattung im Wandel der Zeit* (Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken, Bd. 106). Ansbach 2005, S. 277.

Abb. 8: aus: Rudolf Berliner: *Ornamentale Vorlagenblätter des 15. Bis 18. Jahrhunderts.* Leipzig 1925, Blatt 337, Tafel 2.

Abb. 9: aus: Jarl Kremeier: *Die Hofkirche der Würzburger Residenz.* Worms 1999, Farbtafel I.

1 Vgl. Marcus Vitruvius Pollio: *Vitruvii de Architectura Libri Decem* – Zehn Bücher über die Architektur. Darmstadt 1987, S. 44f., und Hans Ottomeyer: *Vom Zweck der Stile. Das Hofzeremoniell und die Inneneinrichtungen der Residenz München.* In: *Die Möbel der Residenz München.* Bd. II: *Die deutschen Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts.* Hrsg.: Gerhard Hojer und Hans Ottomeyer. München, New York 1996, S. 11–17, hier S. 11f.

2 Siehe beispielsweise die Publikationen von Peter Thornton, die auf der Basis zahlreicher Beispiele die einzelnen Faktoren der Innenausstattung vorführen und sie in den architektonischen Rahmen ansatzweise einbetten: *Seventeenth Century Interior Decoration in England, France & Holland.* New Haven, London 1981, S. 52ff., und ders.: *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtungen nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920.* Herford 1985, S. 48ff. Katie Scott beschränkt sich indes mehr auf die Genese und Entwicklung der Dekorkunst der

Hôtel particuliers und der gesellschaftspolitischen Adelssphäre sowie der marktwirtschaftlichen Interessen in Paris ohne weiterführende kontextuelle Vergleiche über Frankreich hinaus anzuführen: Katie Scott: *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven, London 1995. Die bisher erschienenen Aufsatzsammlungen zur Raumkunst indes liefern keine weiteren Erkenntnisse: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hrsg.): *Raumkunst in Burg und Schloss. Zeugnis und Gesamtkunstwerk* (Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Bd. 8). Regensburg 2004, und Facharbeitskreis Schlösser und Gärten in Deutschland (Hrsg.): *Raumkunst – Kunstraum. Innenräume als Kunstwerke – entdeckt in Klöstern, Burgen und Schlössern in Deutschland*. Regensburg 2005. Aufschlussreich sind jedoch die Aufsätze des bisher noch nicht erschienenen Sammelbandes des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, da hinsichtlich der Architektur- und Ausstattungskunst die Brücke zwischen Frankreich, England und dem Alten Reich geschlagen wird: Frédéric Bußmann, Markus A. Castor, Thomas W. Gaethgens: *L'appartement monarchique et princier 1650–1750. Architecture, décor, cérémoniel*. Paris (unv.).

- 3 Zitiert nach Irving Lavin: *Bernini and the unity of visual arts*. New York, London 1980, S. 6.
- 4 Vgl. Lavin 1980 (wie Anm. 3), S. 13, 143.
- 5 Die Entlehnung der scheinbar recht griffigen Bezeichnung »Gesamtkunstwerk« ist gerade aufgrund ihres Ursprungs aus dem politisch-ideologischen Umkreis der kunsttheoretischen Diskurse Gottfried Sempers und vor allem Richard Wagners Kompositionsvorstellungen des 19. Jahrhunderts mit Vorsicht zu behandeln. Vgl. ausführlich dazu: Udo Bernbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart 1994, S. 225ff. Die inzwischen vielfältige kritische Forschungsliteratur zum Themenkreis des Gesamtkunstwerks besonders im Hinblick auf deren nach wie vor hartnäckige Verwendung für die Schlossausstattung der Frühen Neuzeit kann hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden. So sei hier nur auf den umfassenden Aufsatzband »Struggle for Synthesis« verweisen, in dem in zahlreichen Aufsätzen die Problematik aus interdisziplinärer Perspektive betrachtet wird: Instituto Português do Património Arquitectónico (Hrsg.): *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the 17th and 18th centuries*. Lissabon 1999.
- 6 Vgl. Ulrich Schütte: *Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume*. In: *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit* (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3). Hrsg.: Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur. Berlin 2006, S. 167–204, hier S. 67.
- 7 Lavin 1980 (wie Anm. 3), S. 13, 143, und Anne Röver: *Bienséance. Die ästhetische Situation im Ancien Régime, dargestellt an Beispielen der Pariser Privatarchitektur* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 9). Hildesheim, New York 1977, S. 4.

- 8 Vgl. Vitruv 1987 (wie Anm. 1), S. 39–44, und Ulrich Schütte: *Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*. Braunschweig 1986, S. 22ff.
- 9 Siehe Alste Horn-Oncken: *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr. 70) Göttingen 1967, S. 88f., und den Abschnitt bei Sigrid Hofer: *Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert. Modi und ihre Funktion in der Herrschaftsarchitektur am Beispiel Ottobeuren* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 56). München, Berlin 1987, S. 60ff.
- 10 Vgl. Ulrich Schütte (wie Anm. 8), S. 99. Zu den unterschiedlichen Interpretationen zum Decorum ebda. Vgl. auch Röver 1977 (wie Anm. 5), S. 4.
- 11 Im Jahr 1349 wurde Günther XXI von Schwarzburg (1304/1326–1349) als Gegenkönig zu Karl IV. gewählt. Siehe zur Frage der Königswürde Karl Janson: *Das Königtum Günthers von Schwarzburg. Ein Beitrag zur Reichsgeschichte des XIV. Jahrhunderts* (= Historische Studien, Erstes Heft), Leipzig 1880.
- 12 Vgl. Vinzenz Czech: *Legitimation und Repräsentation. Zum Selbstverständnis thüringisch-sächsischer Reichsgrafen in der Frühen Neuzeit* (Schriften zur Residenzkultur, Bd. 2). Berlin 2003, S. 153–166, 311ff., 334f.
- 13 Initiator und Auftraggeber des neuen Corps de logis war Fürst Friedrich Anton von Schwarzburg-Rudolstadt (1692/1718–1744), der den Dresdner Oberbaumeister Johann Christoph Knöffel (1686–1752) für den Rohbau und die Raumdistribution verpflichten konnte. Nach dem Tod des Fürsten, orientierte sich sein Sohn und Nachfolger Johann Friedrich (1721/1744–1767) in Richtung des herzoglichen Hofes von Sachsen-Weimar-Eisenach und bestellte den dortigen Baumeister Gottfried Heinrich Krohne (1703–1756), der ab 1743 für die gesamte Innenausstattung verantwortlich zeichnete. Der Rudolstädter Baumeister Peter Caspar Schellschläger (1717–1790) führte nach dessen Tod die Baumaßnahmen auf der Grundlage der vorliegenden Zeichnungen Krohnes zu Ende.
- 14 Bisher wurden überwiegend die französischen *Maison de plaisance* als vorbildgebend für deutsche Landschlösser angesehen und auch dahingehend untersucht, während die *Hôtel particuliers* als Quelle möglicher architektonischer Orientierung kaum Berücksichtigung fanden. Siehe hierzu Dietrich von Frank: *Die »maison de plaisance«. Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland, dargestellt an ausgewählten Beispielen* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 27). München 1989, Monika Hartung: *Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung: Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland*. Aachen 1989, und Karin Elisabeth Zinkann: *Der Typ der Maison de Plaisance im Werke von Johann Conrad Schlaun* (Schlaunstudie IV). Münster 1989.
- 15 Das bisher einzige Beispiel dieser Art richteten sich die wittelsbachischen Kurfürsten mit den Gesellschaftszimmern in der Münchner Residenz ein. Vgl. Henriette Graf: *Die Residenz in*

- München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. VIII). München 2002, S. 130, 203ff., und dies.: Hofzeremoniell, Raumfolgen und Möblierungen der Residenz in München um 1700– um 1750. In Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3). Hrsg.: Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur. Berlin 2006, S. 303–324, hier S. 316ff.
- 16 Vgl. zu der französischen Appartementeinteilung im französischen Schlossbau Jacques-François Blondel: *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des Bâtimens*. Paris 1771–1777, 6 Bde (Nachdruck Paris 2002), hier Bd. 1 (1771), S. 26ff., und Bd. 4 (1773), S. 208ff; Scott 1995 (wie Anm. 2), S. 101–117; und Graf 2002 (wie Anm. 13), S. 12, 130.
- 17 Obwohl Entwürfe für einen Saal mit Wandpaneelen vorlagen, wurde darauf verzichtet. Die Entwurfszeichnungen sind abgebildet bei Edith Ulferts: *Große Säle des Barock. Die Residenzen in Thüringen*. Petersberg 2000, S. 76. Zum Ansbacher Hauptsaal siehe Josef Maier: *Residenzschloss Ansbach. Gestalt und Ausstattung im Wandel der Zeit* (Jahrbuch des historischen Vereins für Mittelfranken, Bd. 100). Ansbach 2005, S. 277ff.
- 18 Die vielfältigen Wölbungen im Saal erzeugten nach Meinung des Baumeisters Gottfried Heinrich Krohne eine bessere Akustik: »Vornehm. wird durch diese 4. runde abschnitte, die Decke, mit einer blinden Wölbung in eine Ovale Figur gesetzt, daß die Music mit besonderer Annehmlichkeit sich nachmahls wird hören laßen, so von denen ietzt befindlichen 4. scharffen Ecken sehr gehindert werden möchte. [...] Wird erst. auf der Einen von den langen Seiten gezeigt wie die 5. Balcons, worauf 30. Persohnen Zur Fürstl. Capelle sich hören laßen können, von 6 Thermes oculariter getragen werden, die Communication darauf geschiehet durch eine große Nietze aus der obern Gallerie, darueber auf beiden Seiten 4. dergleichen angelegt werden könnten, damit der Schall, nicht aus dem Saal in die ietziige obere Gallerie=Ofnung Zurück fallen, sondern durch diese Nietzen Wölbung in die Haupt Wölbung des Saales, sich ziehen muß.« Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Kammer Rudolstadt, C XXIV 5b Nr. 13, Bl. 25.
- 19 Der Baumeister Gottfried Heinrich Krohne hatte die Bauten Johann Bernhard Fischer von Erlachs und Johann Lukas von Hildebrandts auf seiner Wienreise 1729 und den dort erkennbaren italienischen Einfluss beispielsweise im Marmorsaal des Oberen Belvedere des Prinzen Eugen von Savoyen (1663–1736) studieren können. Vgl. ThHStA Weimar, Dienersachen B 26900, Bl. 44–45, und Hans-Herbert Möller: *Gottfried Heinrich Krohne und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Thüringen*. Berlin 1956, S. 28. Zu den Bauten des savoyischen Prinzen siehe Ulrike Seeger: *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung*. Wien, Köln, Weimar 2004, 331ff., und Peter Stephan: *Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses*. Wien, Köln, Weimar 2010. Vgl. auch Anm. 14.
- 20 Einen guten Überblick und Vergleichsmöglichkeit der bietet die Kupferstichsammlung von Rudolf Berliner: *Ornamentale Vorlagenblätter des 15. Bis 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1925.

21 Vgl. Czech (wie Anm. 12), S. 334.